# item-1

revista de arte - junho 1995

## textos de artistas

**item** aproxima arte e pensamento.

**item** está aberta a todos os assuntos, a colaboradores de todas as áreas, favorecendo o confronto e o intercâmbio entre as diversas disciplinas.

**item** ambiciona construir um espaço de intervenção, servindo de suporte e tornando visíveis os debates culturais.

**item**, a cada número, será organizado em torno de um tema, ressaltando enfoques transversais, diferenciados, originais, declarando o lugar incomum como o espaço necessário.

**item** veicula idéias e imagens. As páginas centrais serão sempre ocupadas por um desenho inédito.

*Neste primeiro número, dedicado às artes plásticas, publicamos quatro textos e um desenho, todos inéditos.*

***Barrio,** nas páginas centrais, apresenta o desenho "O Coador", a partir de objeto utilizado por ele anteriormente nas exposições "Experiência nº 1" (Galeria do Centro Empresarial Rio, 1987) e "O Pequeno Infinito e o Grande Circunscrito" (Galeria Arco, 1989).*

*Em seu texto, **Ricardo Basbaum** refere-se à exposição "Escultura Carioca" (Paço Imperial, 1994) para comentar alguns aspectos das relações entre a produção contemporânea e o circuito de arte.*

***Sérgio Romagnolo** escreve sobre a obra de John Chamberlain – presente na XXII Bienal Internacional de São Paulo – traçando um paralelo com a produção de escultores contemporâneos brasileiros no que diz respeito ao caráter barroco e não-virtual das obras.*

*Em um texto inédito, **Leonilson** constrói uma narrativa rica em imagens, em que estão presentes, de uma maneira figurada, passagens por ele vividas junto ao artista alemão Albert Hien, por ocasião de uma exposição conjunta em Munique (Galeria Walter Storms,1986).*

***Lygia Pape** procura discutir a atitude e a função do artista, identificando no gesto poético, a especificidade de seu processo criativo.*

*Os limites e parâmetros para a avaliação de uma obra de arte são, hoje, questões abordadas pela própria arte.*

*Essa é uma das razões para a existência dessa publicação.*

***os editores***

# escultura carioca / debate

Ricardo Basbaum



Me parece evidente que na exposição Escultura Carioca não é a categoria 'escultura' que é discutida, mas sim o 'objeto', que é mais do que uma categoria da arte contemporânea, é uma atitude, uma postura do artista frente ao que pode significar trabalhar com arte hoje. 'Optar' pelo objeto é escolher uma forma expressiva híbrida, que pode utilizar-se de qualquer material, funcionar em qualquer espaço (protegido ou não) [1], servir para uma instalação ou performance ou mesmo flertar com certos aspectos da pintura ou escultura.

Na realidade, acho que o que é importante de se pensar em termos de objeto é que a discussão da categoria da obra, de sua legitimidade formal, fica para trás, em segundo plano, pois não é por aí que a obra de arte irá se constituir ou legitimar, não é nesse ponto que ela irá exercer algum tipo de pressão. A questão da categoria formal fica sem utilidade, e então nós podemos avançar, tentar chegar onde realmente nos interessa, na questão do funcionamento daquele objeto enquanto arte, ou na sua inserção diferenciada frente aos outros objetos do cotidiano. O desafio de abordar a arte sem a segurança de uma categoria é ter que buscar sua razão de existência em um outro lugar.

Tudo isso, então, já implica em uma outra atitude do artista frente à escolha dos materiais, ao espaço onde vai inserir o trabalho, ao funcionamento da obra em relação ao circuito que ela pode percorrer, no qual pode estar mais ou menos inserida.

É preciso ter em mente ao menos uma noção simplificada de que o trabalho de arte vai constituir-se enquanto tal a partir de uma inserção concreta, frente a problemas culturais concretos, no momento de sua formulação. Se conseguimos acessar determinado(s) objeto(s) a partir de nosso aparato perceptivo sensorial e conceitual (é muito importante insistir nesse funcionamento duplo, simultâneo, sensorial e cognitivo) — e esse objeto constitui-se num certo campo de tensão em relação à um funcionamento habitual, previsível, do cotidiano (poderia-se dizer aqui das forças majoritárias, redundantes ou estéreis e bloqueadoras do movimento) —, pode-se considerar que esse objeto está conseguindo situar-se com uma eficiência de tipo muito particular como um dos pontos nodais em que se entrecruzam diversas forças constituintes da trama do social, da cultura. Isso implica que esse objeto se constitui então num ponto potente, poderoso, em que materializam-se uma multiplicidade de impasses, conflitos, paradoxos, problemas, elementos chave para uma potencialização do movimento, uma força cultural concreta. Estes objetos constituem-se como 'pontos interessantes', de interesse.

Texto escrito
para o debate
*Escultura Contemporânea,*
realizado no
Paço Imperial,
Rio de Janeiro,
em 12/11/94.

Daí o receio, o respeito, o medo, o assombro, a admiração ou indiferença (com toda a sua beleza em saber localizar certos ritmos mais raros) que um objeto de arte pode vir a provocar (via humor, sedução, atração, repulsão, envolvimento...).

Uma das dificuldades de se trabalhar com arte no Brasil é que nunca se consegue apontar onde está a inserção concreta das produções, tudo fica desesperadoramente disperso, abandonado. Até que certa produção é acessada pelo mercado; então parece que fica fácil e possível falar dela. Este jogo é irritante e estreito, ainda mais num país em que o mercado de arte é minúsculo, sem conseguir dar espaço para a variedade da produção, sem contar que diferentes produções vão necessitar de circuitos diferenciados, que não passam necessariamente por um único tipo de mercado.

Se a exposição Escultura Carioca (ou qualquer exposição) tem alguma importância, é porque ela então mobiliza questões concretas da cultura brasileira, do pensamento, da tradição cultural no final do século XX, através da arte; ou melhor, materializa elementos que não seriam visíveis de outro modo, senão através desse jogo bastante sofisticado de operações, da construção dessas coisas. Haverá ali a proposição de novos enfoques? A rediagramação, atualizada, de propostas presentes desde antes? Colocações que indicam



**Marcos Chaves**
*Globo Terrestre com Peruca*, 1992
Globo terrestre e peruca
Ø 26 cm

ou abrem caminhos de pesquisa a serem seguidos? Não haveria sentido neste debate, a meu ver, sem a tentativa de arriscar apontar o que está acontecendo afinal, o que as pessoas, e obras, estão se propondo a discutir quando decidiram fazer estes gestos, trazer essas coisas. É válido então correr o risco.

Esta exposição aponta para a necessidade urgente de se legitimar esta produção. Os pintores dos anos 80 não enfrentaram imediatamente tal necessidade, pois não é com ela que o mercado trabalha diretamente; esse ponto fraco só aparece quando a produção dos anos 80 é confrontada com o meio de arte fora do país, mais exigente. A própria característica dos trabalhos de Escultura Carioca é de que eles não resistem muito tempo se não for aprimorada sua consistência.

Nesse sentido, gostaria de lançar uma espécie de apelo em direção à voz e à escrita, por parte dos artistas principalmente, mas também por parte de críticos, etc, para que procure-se inventar uma formulação de consistência para o que está acontecendo aqui, por que parece que paira um certo espectro estranho de desconfiança, onde o que os artistas fazem nunca está a altura de estimular o pensamento, e me é bastante impossível de compreender por que não se aproveitam nunca essas oportunidades de ação coletiva (no sentido de um pensamento que escapa de um para o outro). É evidente que têm que ser inventados os suportes para isto, embora isso já seja parte da atividade.

Este gesto parte da constatação de que é preciso decisivamente ultrapassar nossa herança crítica que vem de Merleau-Ponty e a fenomenologia (trazida pelos neoconcretos há 35 anos), porque paradoxalmente essa valorização do sensível e do corpo acabou por bloquear o acesso aos gestos conceitual e cultural (que não são menos corporais!), ambos presentes na construção de qualquer trabalho de arte, já desde a arte moderna... É preciso pensar os trabalhos como coisas sensoriais-conceituais, e contabilizar na relação entre essas duas dimensões o fato do objeto funcionar como arte ou não.

Não tenho dúvidas que esta abordagem abre um acesso imediato para se falar dos trabalhos e de sua ligação com questões e discussões da cultura brasileira, das discussões contemporâneas da cultura do final do século, em termos de arte, via produção visual.

Numa aproximação ainda muito genérica, pode-se dizer que em Escultura Carioca estão presentes:

- mecanismos de envolvimento do espectador, seja através de recursos 'hipnóticos', 'subliminares', imagéticos, mediáticos, retóricos ou corporais (Barrão, Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra, André Costa).

- relação com certa visualidade brasileira (local), em termos da investigação de construções visuais-estruturais vistas nas ruas, bares etc, tomados como referências (Raul Mourão, Maurício Ruiz).

- investigação de diversos materiais, mas que não se resume a uma investigação do material em si e sim em seu uso como elemento de outra experimentação (José Damasceno, Carla Guagliardi, Márcia Thompson, Rodrigo Cardoso, Enrica Bernardelli, Ricardo Becker).

- investigação da chamada relação arte-vida, com resgate de organicidade, tempo

do corpo, etc, mas também valorizada (como no caso dos materiais) enquanto um processo que não é o fim em si do trabalho mas impulsiona outras investigações, como arquiteturais por exemplo (Valeska Soares, Fernanda Gomes, Carlos Bevilacqua, Livia Flores, Ernesto Neto).

- há também uma pesquisa a nível estrutural que passa pela incorporação dessa temporalidade orgânica enquanto o processo mesmo de funcionamento da obra (Carla Guagliardi, Raul Mourão, André Costa, Ricardo Basbaum).

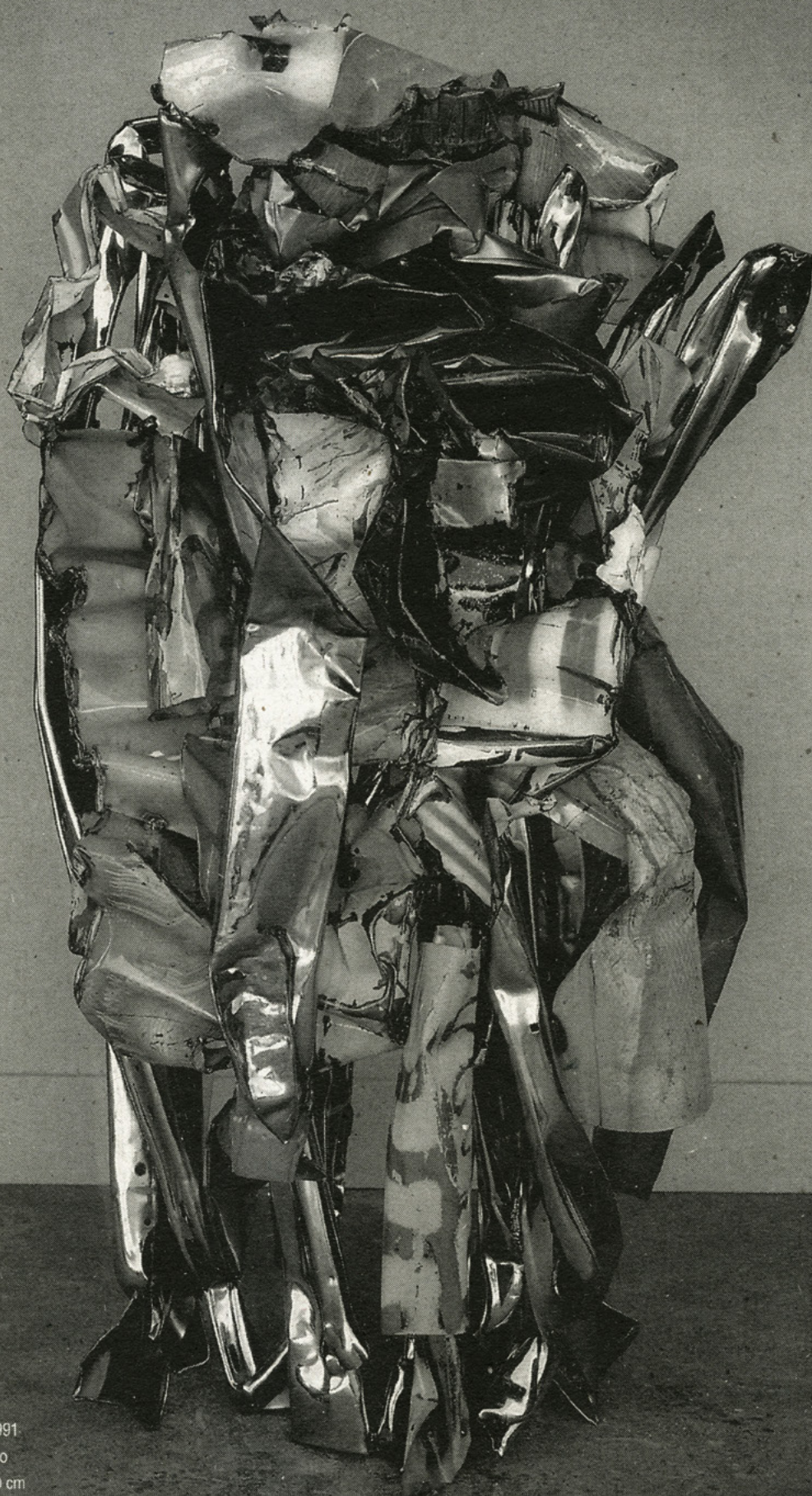
- pode-se discutir também uma reverberação interessante de certos percursos que atravessaram as turbulências ambíguas dos 80, e conduziram suas estratégias em direção ao questionamento do mediático e do impactante enquanto algo produtivo, que não se esgote na relação de consumo e traga alguma dose de provocação (Barrão, Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra).

- há a questão da imagem, funcionando para acrescentar ao objeto uma dimensão afetiva, no sentido de buscar referências na memória e/ou vivências (Ricardo Becker, Ernesto Neto, Marcos Chaves, Eduardo Coimbra).

- há uma nítida consciência da produção de arte contemporânea das últimas décadas. A presença de elementos da história da arte brasileira não se dá enquanto genealogia linear ou desenvolvimento de linhagens, mas sim enquanto ressonância de uma produção anterior extremamente importante. Barrio-Cildo-Tunga-Waltércio-Resende-Ivens-Milton Machado —... ressoam por ali, sobre o fundo do trio Clark-Oiticica-Pape...

Evidentemente, estes pontos devem ser inter-relacionados e desenvolvidos, inclusive, com instrumentos de outras disciplinas, em um trabalho que aproxima a arte de outros campos do conhecimento.

Resta somente repetir a proposta favorável a um movimento que retire as obras da aparente passividade da sala de exposições, e faça com que elas possam valer o algo mais que são.

[1] a idéia de "espaço protegido", referente aos espaços especiais dedicados à atividade artística, é um conceito do artista catalão Muntadas.

**John Chamberlain**
*Debonaire Apache*, 1991
Aço pintado e cromado
239,40 x 139 x 128,30 cm

# o não-virtual e o barroco

Sérgio Romagnolo

Existe no Brasil uma vocação para a imagem real em detrimento da imagem virtual. A origem deste fato pode estar localizada na colonização portuguesa. Em Portugal existia um grande desenvolvimento da navegação e da arquitetura. Deste modo, a cultura portuguesa, no sentido plástico, se voltou para o objeto concreto. As pessoas se acostumaram a entender aquilo que se vê, e que ao mesmo tempo tem uma utilidade, tal como navegar ou fornecer abrigo. Talvez deste modo seja possível entender também a devoção esquizofrênica com que as pessoas no Brasil se dedicam à compra de veículos motorizados.

O Barroco acontece no Brasil com ênfase na escultura e na arquitetura, tanto que seu maior expoente, Aleijadinho, exerce as duas atividades.

A maior parte da pintura brasileira apresenta uma concepção de imagem real. Mesmo quando Almeida Jr. pinta imagens luminosas, de acabamento estranhamente quase fotográfico, a sua pincelada está claramente sobre a tela. O uso do verniz sobre a pintura a óleo, que daria de fato um aspecto mais virtual para a imagem, nunca foi muito comum na pintura brasileira. Do modernismo de Tarsila ou Anita, passando por Flávio de Carvalho, Volpi e até mais recentemente Sued e Paulo Pasta, a pintura se projetou para fora da tela. Este movimento está presente em toda a Arte Moderna. Desde o Impressionismo a tinta ficou mais evidente como tinta mesmo. A pintura deixou de representar uma janela para ser ela mesma, ou seja, uma massa pastosa sobre um pano.

Dito isto, pareceria então que toda pintura deste século seria real, porém existem artistas contemporâneos produzindo pinturas e esculturas virtuais, tais como: Ross Bleckner, Ed Ruscha, Guillermo Kuitca, Sigmar Polke, Will Mentor, Mark Tansey, Peter Schuyff, Robert Gober, Jeff Koons, Julio Galan, apenas para citar alguns, além de artistas que optaram por meios virtuais de expressão como a fotografia e o vídeo.

A opção contra a virtualidade na escultura acontece através de uma linguagem onde o material não ilude, ele é o que é, e deixa pistas sobre o percurso de execução. E em alguns casos, nas pistas deixadas (retomando uma das tradições brasileiras: o Barroco), surge o enrugamento ou amassamento.

O objetivo deste texto é identificar uma coincidência formal no que se refere aos enrugamentos da forma, fazendo uma analogia entre alguns artistas, como: José Resende, Iole de Freitas, Frida Baranek, Frank Stella, com ênfase especial em John Chamberlain.

As esculturas de José Resende são barrocas, como lucidamente afirmou, em texto recente, Lorenzo Mammi [1]. Em geral suas peças tratam de tensões entre materiais diversos, com amarrações e nós entre materiais planos, fundidos, lineares, tecidos ou laminados. Quando há o uso de nylon, couro e feltro, articulados com a parafina, surgem amarrotamentos dos tecidos ou laminados. Nessas obras aparece uma linguagem de panejamento barroco. Na verdade, não são em todos os trabalhos de Resende que aparecem amassamentos. Na maioria das vezes ele elabora esculturas complexas que lidam com a poética dos materiais e a engenharia da junção destes.

Na obra de Iole de Freitas os trabalhos de cobre, estanho, ferro e latão em forma de telas moles se compõem de modo a formarem rolos, bolsos e cilindros. As formas parecem

*continua na pág. 12*

"O COADOR":

ARTUR BARRIO

01/02/95

Rio de

FACAS

TETO

Barbante

3 metros

LONA PINTADA

Barbante

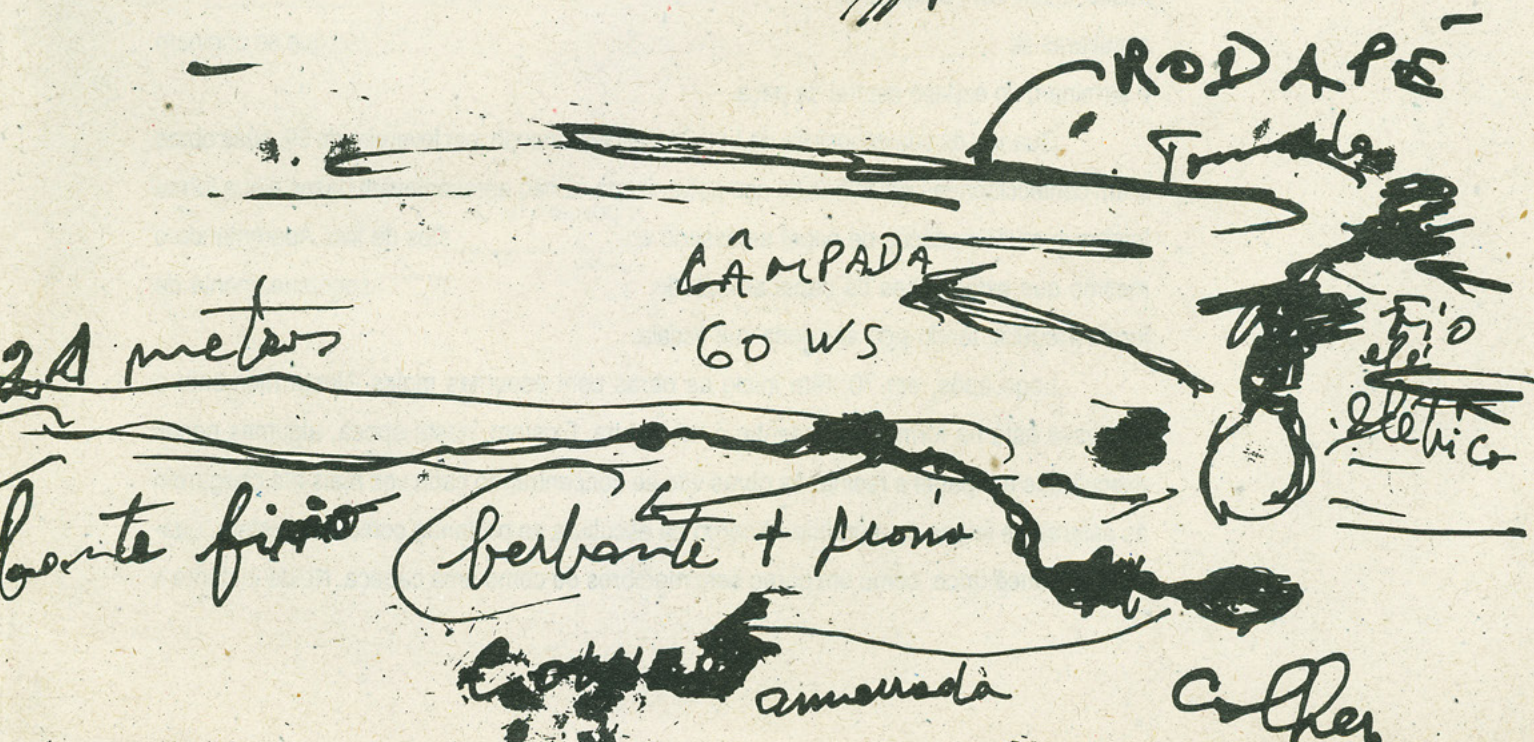
CHÃO

1)

2)

3)

tou-

continuação da pág. 9

ter sido amarrotadas e depois alisadas, carregando marcas das dobras antigas. Os cilindros são amarrados e costurados com fio de metal de diversas espessuras, tendo em certos momentos a função de linhas que desenham no espaço. As esculturas de parede de Iole de Freitas ressaltam o barroquismo no sentido dos mantos que se amontoam sem vento. E em alguns trabalhos é possível ver linhas em evoluções helicoidais.

Frida Baranek em sua exposição de 93, na Stux Gallery, em Nova York, apresentou esculturas que se configuravam como grandes chumaços de metal prateado. As peças lembravam ninhos de pássaros. A instalação era concebida como se as peças fossem jogadas no espaço da galeria. Não existe nestes trabalhos de Frida um desenho, uma construção de uma forma. As obras são bolos disformes, a artista amplia assim o conceito de escultura, centralizando o seu discurso na negação da obra tradicional. O desenho dá lugar à atitude.

De 1954 a 1957 Chamberlain trabalhou com aço, executando obras lineares com amassaduras e soldas. De 57 a 66 trabalhou com folhas de metais amassadas, primeiramente sem cor e posteriormente com chapas automotivas coloridas. De 66 a 70 usou, paralelamente aos laminados, espumas moles dobradas e amarradas. Em 70 e 71 suas esculturas tinham como matéria prima o acrílico modelado a calor. De 70 a 73 os trabalhos eram concebidos a partir de folhas de alumínio amassadas como folhas de papel. E de 73 em diante suas obras têm sido feitas com chapas de metal coloridas, retiradas da indústria de automóveis.[2]



Em 57, Chamberlain pela primeira vez introduziu laminados metálicos em suas obras, inaugurando nesse momento um panejamento barroco não-virtual, ou ainda, físico ou real, que funciona como uma gênese formal no sentido da elaboração da escultura contemporaneamente. Os amassamentos têm oscilado entre a sua estruturação no espaço, como que resolvendo, primeiramente, suas questões de arquitetura, passam por uma desestruturação total quando se trata dos grandes bolos de folhas de alumínio, e por fim constroem corpos, sejam eles de bichos ou de humanos gigantes.

As primeiras peças procuram se erguer e concentram sua atenção nos pés ou nas bases. Lidam com o equilíbrio físico e visual, são presas em bases pesadas. Passo a passo as esculturas se soltam e desenham evoluções no espaço, organizando formas que se originam e terminam no espaço central da peça.

Quando da sua exposição na Leo Castelli Warehouse, em fevereiro de 69, suas obras eram confeccionadas em folhas de aço galvanizado, já não apresentavam bases e sua forma lembrava muito pedaços de papel amassado que povoam os cestos de lixo. Aparentando o mesmo que estas folhas de papel amassado, quando se desdobram espontaneamente de forma irregular, tendo sido ampliada sua escala.

Logo após, em 70, têm início as obras com espumas moles. Neste momento o interesse está na forma, no desenho e na textura. Existem, nesta época, algumas peças executadas em papel e resina. As obras vão se concentrando cada vez mais até chegarem às esferas de folhas de alumínio. O corpo da escultura se portando como uma esfera, quase todo concêntrico, como um corpo sem membros ou como uma cabeça. Neste instante a

exposição de Frida Baranek na Stux parece desenvolver uma idéia iniciada por Chamberlain mas não continuada por ele.

A partir da elaboração de cada parte, formas que assemelham-se a "bichos" começam a surgir em 74. Sua composição alonga-se e em alguns casos os membros podem apresentar-se em grande movimento, habitando as paredes como que pousados em galhos. Pensando a escultura de um ponto de vista distante do de John Chamberlain, Iole de Freitas, em certo momento, tornou esses amassamentos de parede mais leves e delicados, tirando o significado de ferro-velho; ao invés das folhas de peças de automóvel, ela coloca telas de latão, cobre e estanho. Com singularidade, Iole transforma esses amassamentos em formas e volumes que evocam a imagem de altares barrocos mineiros.

Nos anos 80 surgem as Gôndolas na obra de Chamberlain, peças horizontais e estreitas, que mesmo apontando para um sentido conceitual completamente diverso, podem formalmente dialogar em alguns aspectos com o trabalho de José Resende do mesmo período. Em algumas obras de Resende, também estreitas e longas, surgem alguns pequenos amarrotamentos, causados pela retenção do couro ou do feltro através da parafina, ou em folhas de chumbo enrugadas. Nesta hora casam-se a força do significado dos materiais com o barroco dos amassamentos. Os panejamentos se enchem de matéria leitosa, como se fosse colhido leite nas vestes para beber ou dar aos animais.

Outro artista que tem dialogado com Chamberlain é Frank Stella. Suas obras expostas na Bienal do Whitney de 91, entre elas *Study for Watson and the Shark I*, são um claro exemplo disso. Com um agrupamento de peças fundidas e lâminas amassadas de alumínio, é construído um volume que sugere a idéia de material líquido em movimento. Os metais se fixam à parede, como água congelada, espirrada de uma grande onda do mar.

Na fase atual Chamberlain executa esculturas verticais como corpos serenos, parados, com uma escala um pouco maior do que o tamanho natural. Sua sala na Bienal de São Paulo de 94 exibia estas esculturas. A distribuição das peças pelo espaço obedecia a um padrão: dividindo a sala ao meio, em uma metade existia um grande trabalho ocupando o espaço central de modo imponente; na outra metade redividida ao meio, mais duas peças ocupando seus respectivos espaços centrais, e mais duas peças de parede pousadas simultaneamente nas colunas e no chão.

Do ponto de vista formal as peças de Chamberlain têm apresentado uma regularidade desde 57, desenvolvendo um caminho particular com sua escultura e se mantendo fiel a ela, sem no entanto perder a poética no seu modo de abordar novas questões dentro da visualidade barroca não-virtual.



[1] Catálogo da exposição de Laura Vinci, Galeria Camargo Vilaça, 1994.

[2] *John Chamberlain - A Catalogue Raisonné 1954/1985*, Hudson Hills Press, New York, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

# para começar a falar em löic

Leonilson

Para começar a falar de Löic preciso tornar atrás
um tempo e ver o quanto passamos naquele lugar quen
te e úmido onde ele construía seu iglú
Löic devia apresentar mais um projeto para a banca
examinadora ( eu também para a minha ) e nós tratá
vamos de continuar brincando de engenheiros mirins
apesar da falsa seriedade do caso
As bancas eram fictícias assim como o cérebro dos
jurados e o que mais nos atrapalhava era a seguran
ça destinada a nos atender
eu o havia conhecido no meio de uma festa de artis
tas ou num dos escritórios da banca que nos havia
convidado a preencher aquele espaço com 1000 dóla
res de nossas ingenuidades ( casuais )
nos mantivemos firmes eu com meu piano e Löic com
seu iglú , ele não era bretão nem desenhava menires
no ar enquanto assoviava
mas sabia subir rápido uma escada e havia me ensina
do a andar de cabeça para baixo e a recortar mol
des de gelo para o iglú , esse ficava no meio de
uma planície perto da jamaica talvez , seus vizi
nhos viviam numa horrenda construção preta quente
e inabitável
Löic havia ganho uma espécie de terreno também mura
do como o meu mas quadrado , não havia lugar para
fazer fogo por isso usava um grosso pullover
não tinha nenhum rio e lá longe podia-se ver o lago
O chão era duro como cimento e uma grande coluna
branca servia para deixar seu cavalo mas dificulta
va a escolha do lugar para o porto e a nave naufra
gada

Foi ele quem me mostrou o que fazer com o meio da
espiral , foi ele quem fechou o piano e me fazia
dormir cedo esquecendo a maioria das festas a que
éramos convidados
vários sacerdotes e carrascos nos viam juntos o que
gerava uma certa inveja neles e nos deixava muito
felizes , parávamos e comíamos nozes ou pedaços de
provolone
Quando meu terreno já estava plantado resolvi mudar
para sua terra , no começo fiquei pelos cantos até
que ele deixou que eu o ajudasse . O porto já tinha
seu lugar fixo e as bases de uma nave estranha ( mu
ndo ponte navio ) já estava ao largo do estuário
seco .
No meio deste tempo conhecemos uma pequena duende
japonesa que riscava paredes chamando de aspirado

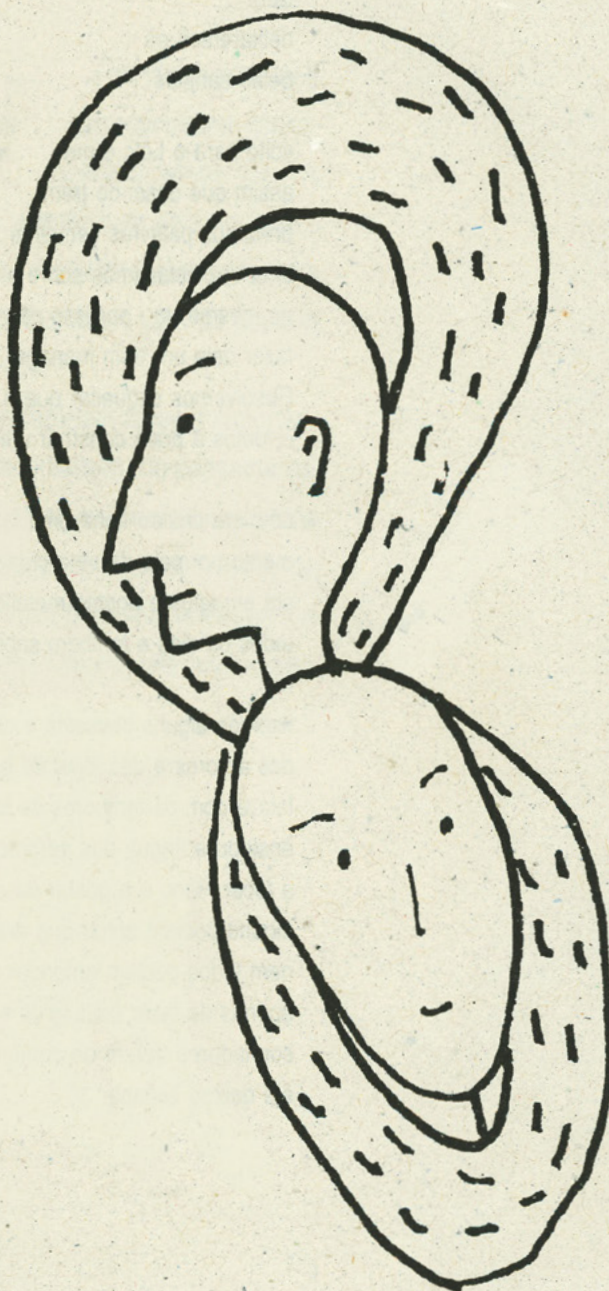


Texto transcrito
respeitando
a diagramação,
pontuação e
ortografia do original
datilografado.

res elefantes ou dinossauros àquilo que fazia .
gastamos 15 dias na construção do iglú
os vulcões não foram acesos e meus livros foram
roubados
Como éramos gente do deserto , Löic e eu resolve
mos subir até a montanha na cidade das casas anti
gas , mais um quarto comprido e fino , nessa tarde
achamos um patinho de vidro provavelmente de se
colocar na frente de um carro americano .

Agora estou de volta nesse continente estranho
cada cidade me mostra sua espécie de crise
desde aquela com pilares no rio e seu novo gover
no socialista . Passei também por aquela cidade luz
onde o rio tem várias pontes e vários palácios che
ios de guardas bravos que têm medo das bombas que
seus superiores mandam colocar para espantar seus
súditos e criar neles um espectro de racismo .

passei pelas termas de uma civilização romana e
cheguei até o lugar onde as pessoas põem dinheiro
em contas secretas , no meio de bêbados reacioná
rios , vendedores de cobras de vidro e moedas
estrangeiras , encontrei uma América do Sul com
vulcões de lamparinas ( era um sinal , Löic esta
va ali ) e pela segunda vez íamos nos encontrar ,
eu tinha a missão de dizer a ele que seu caminho
nessa terra tinha gerado frutos vermelhos e ouro
e aos depositantes isso lhes aprazia e ele devia
manter-se de olhos abertos para que algum maluco
não acabasse vendendo as pontas das unhas que ele
acabasse de cortar .
Mas , meu amigo Löic , tu és teu bom dono e sabes
manejar bem teu calaque .
e eu que só sei de meu piccolo pianoforte que te
posso dizer? acho que deveria sim , dizer aos
mais habituados que nós somos hippies e que gosta
mos de garagens , nos custa suor fazer esses peque
nos mundinhos e nos
dão o prazer suficiente para aguentar vê-los troca
dos por dólares ou cruzados de prata ou quem sabe
dizer que somos cínicos ou ingênuos o bastante
para manejar os arcos e chamar o falcão que nossos
pais adestraram e fazem a nosso vigília .
Mas se sairmos do campo da representação sabemos
que os habituados também têm o seu ponto certo e
talvez já tenham cruzado o ar mais que nós .
mas te digo também ( como Lawrence ) que

**Leonilson**
desenho extraído do catálogo
*Ouverture Brésilienne,*
CREDAC, Paris, 1987/88

nós vamos cruzar esse deserto e chegar a Akaba , lá
começa a luta , a mais sangrenta .
Será que mataremos também como loucos ou veremos e
deixaremos os xerifes executarem os raptores das
belas sabinas .

volto para o Löic e me lembro do riso que me deu
assim que desci do trem
tínhamos palavras semelhantes para dizer e mais
uma vez estávamos sobre a mesma ponte ou sob ela
no mesmo rio , por isso não cumpri a missão de
fazer dele um bom manager .
Resolvemos esquecer que estávamos no concurso
e fomos à praia construir um vulcão na areia .

Löic era cristão tinha uma família e um aparta
mento no meio de uma cidade barroca , era especiali
sta em iglús e pontes metálicas , acho que rezava
todos os dias e também sabia o nome de alguns san
tos
fizemos alguns passeios e ele sabia o vocabulário
das árvores e das lojas de brinquedos
falava com os tambores as focas e os aviões , me
ensinou a língua dos aeromodelos e eu o ensinei
a tocar piano e a gostar de comida árabe
alguns podiam achar que era um moralista , mas
nem todos podiam entender que um cara pode gostar
apenas de fazer seus iglús e deixar que alguns
sonhadores tratem de comercializar isto ou aquilo que
ele deixou escapar



o transatlântico
blue
blue way
take me from here
oh my baby
I'm sure

# o que eu não sei

Lygia Pape

“O artista é a antena da raça.”
(Ezra Pound)

Devo dizer que li os outros artigos de ITEM e por ter lido, resolvi iniciar um diálogo com Ricardo Basbaum aqui dentro mesmo deste espaço.

Eu não sei se a afirmação de RB quando diz: “...é preciso decisivamente ultrapassar nossa herança que vem de Merleau-Ponty e a fenomenologia (trazida pelos neoconcretos há 35 anos)...” é realmente algo assustador ou verdadeiramente nefasto para a arte hoje.

Em primeiro lugar devo dizer que há um enfoque equivocado quando se fala desse filósofo como se tivesse sido o norteador da produção neoconcreta. Nada disso aconteceu. Merleau surge quando da finalização das obras e da necessidade de um texto contextualizador (o manifesto da primeira exposição do grupo) para uma produção nunca vista antes, carregada de novidades e invenções.

Conceitos novos se insinuavam nas obras como a quebra das categorias, como o abandono de uma posição privilegiada para a chamada escultura, como o uso de linguagens diversas na mesma obra (imagens e palavras inter-relacionadas), o corte e dobradura da página como expressão (que vai desencadear o surgimento dos primeiros “LIVROS-POEMAS”), conceitos tão revolucionários que vão desde esse momento libertar o artista para um universo de possibilidades, um novo espaço na arte e o surgimento de um ser plástico sem designação própria, sem escala, indo do mínimo ao tamanho máximo como as instalações (que ainda não tinham esse nome), denominado, para uso convencional: objeto.

Outras lembranças filosóficas podem ser mencionadas, afins à produção neoconcreta: o conceito de “durée” em Bergson e seu princípio de intuição podem apadrinhar obras da época; a procura do elemento primordial dos pré-socráticos; Heidegger e o problema do tempo; Nietzsche e ainda Kant e outros ao sabor das direções individuais de membros do grupo, como Freud e as questões psicanalíticas.

Ainda vale lembrar o específico do grupo: sua grande flexibilidade, uma espécie de "work in progress", onde nada se fixava ou estratificava em um fluxo pulsante heraclitiano, que impulsionava cada invenção, cada obra materializada em outras invenções e outras obras.

Com o fechamento do ciclo neoconcreto, a liberdade tornou-se mais enlouquecida, alguns partiram para uma aventura individual e de ruptura. Nascia a obra aberta onde cada um iniciava sua experiência própria.

Eu não sei pensar a filosofia ou mesmo a ciência como capazes de atender ao território da arte, creio ser demasiadamente ingênuo e pouco confiável fundar a gênese das obras em teorias engendradas pela filosofia. Para mim soa meio ilustrativo de alguma coisa.

A arte tem um campo próprio de existência, como diz Ezra Pound, o artista intui antes de todas as outras formas de conhecimento, algo que está no ar, nascente, invadindo e alterando o espaço da vida.

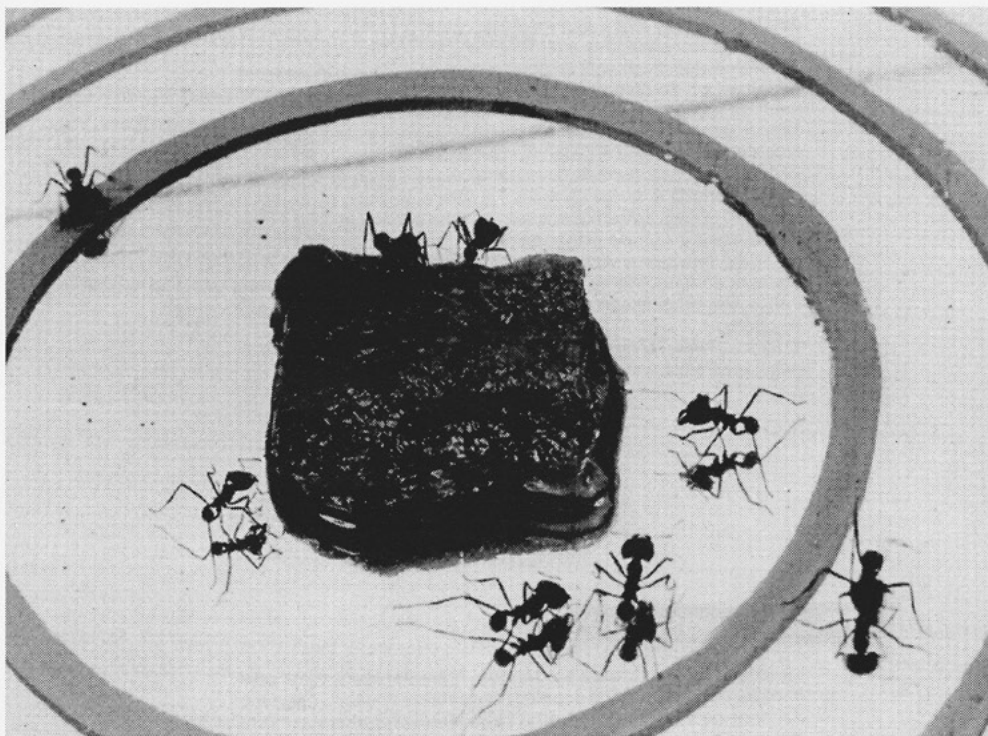
Não há explicação lógica para isso e somente um poeta pode dar conta desse mistério. Com suas antenas eriçadas o artista capta entre tantas formas de conhecimento, de sensações, de conceitos algo além do racional, do lógico, algo que se origina no imaginário, num espaço ou campo misterioso do delírio e da invenção.

Seurat, pintor francês do fim do século passado e começo deste, e sua obra pontilhista antecede de muito o advento da televisão e a sua população de pontos eletrônicos que fulguram e constroem imagens. Há uma infinidade de outros exemplos desse processo intuitivo da arte, visionária, que estabelece uma posição especial para o artista dentro da sociedade. Ele delira, ele é a antena gratuita das transformações do mundo, ele é o imaginário alimentador do homem. Ele é o poeta.

Construir seu próprio universo, resultado de uma faina insana de vôos poéticos, de murmúrios de loucura e invenção, esse é o destino da arte. Loucura e cultura. Cabe aos poetas a confiança.

Somos seres especiais, gratuitos, não servimos para nada, mas somos fundamentais para a própria vida. Sem expressão o homem perde sua razão de existir.



**Lygia Pape**
*Catiti Catiti*, 1978
Pb / 16 mm / 10 min
(still do filme)

**Lygia Pape**
*Caixa das formigas*, 1967
caixa de acrílico, sáuvas,
espelho e carne
30 x 40 x 10 cm

Marcel Duchamp descobriu seu método, não em texto de filósofos ou da ciência. Vai ser no delírio de um poeta, na peça teatral de Raymond Roussel, "Impressions d'Afrique" e ainda nos textos do filólogo Jean Pièrre Brisset que Duchamp diz: "...Brisset e Roussel eram os dois homens que naquele tempo eu mais admirava, por sua imaginação delirante...". Eu não sei se incomoda a muita gente citar artistas por décadas. Eu sinto um fechamento, algo autoritário e claustrofóbico, como se a obra não se tratasse de um ser vivo em expansão, resultado das vivências do autor a cada dia diferentes, vocacionadas para novos interesses em processo de movimento, sob pena de academizar-se ao reter soluções eternas e bem recebidas em seu nascimento.



Um artista é a soma de suas experiências, de suas descobertas e de suas idiossincrasias. Começar pintor não lhe dá estatuto para todo o futuro; deve ser permitido errar, experimentar outras questões, não estigmatizá-lo como se passível de manter o mesmo impulso e até mesmo de mantê-lo alinhado para facilidades do mercado.

Arte é mais do que isso. É opção de vida. É destino. Cabe ao artista desobstruir estes canais para melhor compreensão da obra e sua expressão individual.

Eu não sei se devemos falar de gerações, mas sim de artistas. É mais realista e condizente com o processo de criação. Existem questões outras que também deveriam ser examinadas. Fogem ao espaço e ocasião. Falar de arte é sempre bem recebido, principalmente quando faltam locais de encontro, numa cidade tão ampla e tão ativa. Não estou falando de espaços privativos e reservados aos grupos, mas o da discussão ampliada e democrática desse jornal.

Bem vindo ITEM.

# item

**revista de arte, nº 1**
junho de 1995, Rio de Janeiro

**editores**
Eduardo Coimbra
Raul Mourão
Ricardo Basbaum

**jornalista responsável**
Monique Loureiro Matni
RG 19.160

**projeto gráfico e**
**editoração eletrônica**
2-d design e comunicação

**fotolito**
Mergulhar

**tiragem**
1000 exemplares

**correspondência**
caixa postal 33188
cep 22442-970
Rio de Janeiro - RJ

**agradecimentos**
Marcos Chaves, Sônia Barreto,
Beatriz Caiado, Paulo Futura,
Barrão, EAV Parque Lage

**fotografias**
pág. 5 - Vicente de Mello
págs. 18 e 19 - Lygia Pape

Os artigos assinados são de
responsabilidade de seus autores

**colaboradores**

**Ricardo Basbaum**,
34, artista plástico e
professor da EAV - Parque Lage.
Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

**Sérgio Romagnolo**,
38, artista plástico.
Vive e trabalha em São Paulo.

**Leonilson**,
(1957 -1992), artista plástico.
Viveu e trabalhou em São Paulo.

**Lygia Pape**,
artista plástica e professora da UFRJ.
Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

**Artur Barrio**,
50, artista plástico.
Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

capa e contra-capa
a partir de trabalho de
John Chamberlain